

Notas sobre SILVIA PRIETO, film DE MARTÍN REJTMAN (1999)

María Rosa del Coto - Osvaldo Beker

Introducción

La realización de este trabajo se enmarca en la investigación “De artes, percepciones y pasiones. Significación en prácticas artísticas y estéticas de Argentina”, UBACyT Programación 2004-2007 (La directora de la investigación es la profesora Alicia Romero, docente de la carrera de Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). En el presente artículo nos hemos propuesto indagar en las problemáticas vinculadas a un acercamiento analítico, desde una perspectiva socio-semiótica, en un texto preciso del realizador argentino Martín Rejtman, *Silvia Prieto*, producción cinematográfica del año 1999 (se trata de la segunda película de Rejtman, después de *Rapado*, del año 1992).

El relato cinematográfico, ya a partir de sus potenciales y limitaciones generadas por el dispositivo, es abordable si es que se tienen en cuenta varias consideraciones, y perspectivas, y cuerpos teóricos, más allá de que ciertos elementos analizables sean similares (las herramientas del análisis) a los que se estimarían para un relato oral o escrito. Desplegar el análisis del relato de un film supone, por ende, intentar responder a algunas preguntas básicas: ¿Cómo se da la visualización de un relato? ¿Qué elementos temáticos son los representados en la cinta? ¿Qué puede decirse de la dimensión enunciativa? ¿Qué signos retóricos se advierten en un film? ¿Cuál es el estatuto de los sonidos y de las imágenes? ¿Cómo se da la mostración de una historia, en definitiva? Responder estos interrogantes (teniendo en cuenta nuestro *objectum*, el texto cinematográfico *Silvia Prieto*) ha constituido nuestro propósito.

Notas

Se vuelve notoria la presencia de distintos tipos de dispositivos tecnológicos a lo largo de la película. En primer lugar, el hecho de que se produzca un encuentro entre algunos viejos amigos de la infancia/adolescencia constituye una consecuencia de la presencia de un televisor en lo alto de la pared de un restaurante. Allí, en un preciso momento, ciertos personajes descubren a otro que está participando en una de esas emisiones que se dedican a formar parejas. A partir de ese hecho fortuito, entonces, se desencadena el reencuentro. La transmisión de esa “emisión-Celestina” vuelve a ser manifestada, más adelante, en un par de ocasiones puntuales. Esto es: el espectador de *Silvia Prieto* ve cómo ciertos personajes del film ven un programa de televisión. Algo parecido sucede en el instante en que hay personajes que ven un video casero (en el formato de VHS). Se trata de la filmación de una fiesta de casamiento. También en este caso se da la repetición de mostrar a los personajes como espectadores. Ahora se trata de un living en un departamento, y de mostrar, asimismo, el contenido de la grabación (y de escuchar su audio correspondiente).

Un tercer dispositivo, los teléfonos (usados una y otra vez, obsesivamente), representa el elemento tecnológico más subrayado en la historia. Ya sean públicos, ya sean de domicilios particulares, poseen una función simbólica: la de comunicar y, paradójicamente, separar a los personajes: en un par de ocasiones, la Silvia Prieto principal interrumpe un llamado con su homónima (he aquí una de las escenas que genera el efecto de humor a juzgar por lo ridículo del comportamiento del personaje primordial de la historia). Finalmente, un apéndice del último dispositivo, el contestador automático de mensajes telefónicos, también es configurado reiteradamente. Acaso este último dispositivo representa un ícono de la paradoja de la (in)comunicación.

En resumidas cuentas, la presencia sintomática de semejantes soportes nos habla de que Rejtman ha confiado en los recursos del contexto temporal (una ciudad, fines de siglo), de que dichos soportes contribuyen al funcionamiento de la trama (si es que no

la posibilitan, directamente) y de que los mismos se van configurando, acaso, hiperbólicamente (con lo que estaríamos apreciando la aparición de un legítimo sello autoral), dado su excesivo, constante, subrayado.

Llevar por título el nombre de uno de sus personajes, tematizar la problemática de la identidad, encarnar la instancia enunciativa en una voz narradora que se corresponde con la de la que se supone es la protagonista, pues se trata de la que le da título a la película, son rasgos que podrían sugerir el encauce del relato no tanto en un género distinto de aquél en que se enmarca como en una propuesta estilística diversa, una más proclive a orientarse hacia la generación de efectos miméticos. Si *Silvia Prieto* desbarata rápidamente esta suposición es porque el haz de características mencionadas se conjuga con otro que dirige la narración en un sentido incluso opuesto al presumible en primera instancia, que la hace transitar carriles estilísticos muy diferentes de los del realismo típico.

Defraudar expectativas, exceder los límites de lo que el saber y entender común juzga esperable, desmarcarse de lo “naturalmente” previsible: he aquí la llave maestra del funcionamiento del film. Fiel a dicha premisa, el movimiento de constitución textual se afirma en un trabajo que afecta sobre todo a la configuración sintáctica de la producción. Tal trabajo no compromete a la articulación de las secuencias diegéticas que se suceden antes que desafiando las convenciones provistas por el lenguaje cinematográfico, respetándolas. Se hace sentir, en cambio, dentro de las secuencias y fuera de las mismas, es decir, en ese último caso, respecto de la lógica implementada por el conjunto de ellas.

Esto ocurre con la temática de la identidad, la que reconoce en el film dos formas de manifestación, dos modalidades de tratamiento. Una que se inscribe en el territorio de la ficción, la otra, aún con ciertos cánones del régimen documental y del registro verista, propulsor de efectos autenticantes.

A diferencia de lo que ocurre con la manera que recorre la historia del cine -y, en parte y por ejemplo, con la de un género televisivo como el noticiero- en la que los componentes ficcionales y no-ficcionales se relacionan según un orden jerárquico consistente en el predominio de uno de los regímenes sobre el otro, lo cual implica que en una obra donde ambos grupos de recursos se hacen presentes, los componentes del régimen que semiopragmáticamente prevalece sobredeterminan a los componentes del que se le somete; y a diferencia también de lo que sucede en la actualidad, cuando la relación suele decididamente asumir la figura de la mixtura, en *Silvia Prieto* los procedimientos ficcionalizantes y no ficcionalizantes se mantienen nítidamente separados, como si no pudieran entablar otro vínculo entre ellos que el de ubicarse uno detrás del otro, como si se tratara de universos sólo reunidos por el recurso de la yuxtaposición, lo que los hace partícipes de una convivencia que permite observar con claridad -porque así se los expone: juntos aunque absolutamente independientes-, sus propiedades diferenciales.

Manifiestamente, un único y débil hilo los conecta, sin embargo. La otra Silvia Prieto de la guía, esa para nada parecida -ni física, ni etaria, ni caracterológicamente- a la Silvia Prieto del título organiza una reunión en la que todas las otras Silvia Prieto, las existentes más allá del mundo ficcional exponen una suerte de resumida autobiografía o más bien, una semblanza de su vida que resulte ser el perfil más fotogénico para la cámara, cámara en mano que se detiene en plano pecho mientras hablan y que, nerviosa, hace piruetas en el espacio a fin de seguir las incidencias que los cambios de turno de la conversación imponen o capturar algún detalle, presuntamente significativo, de esos en los que ocasionalmente el orden de lo indicial exultante emerge. En la otra gran forma de organización textual, en el territorio reservado para el desarrollo narrativo del relato, no se emplean cámara en mano y el plano fijo, del que la primera secuencia diegética da sobradas pruebas, tiene lugar.

Sí, como indicamos, la otra Silvia Prieto de la guía sostiene manifiestamente el enlace de los dos regímenes, hay otro elemento que, implícitamente, los articula. Es el núcleo productivo “azar”, que en el caso de las secuencias documentales se materializa a

través de llevar idéntico nombre; este rasgo común, esta coincidencia, se convierte en el motivo del encuentro en que las muy diferentes Silvias Prieto, se conocen. En las secuencias ficcionales, el azar también es el motor que vincula a los personajes, el conector que permite que establezcan un contacto más, menos o absolutamente débil e irrelevante, o que lo re-establezcan. En la trama narrativa, así, por azar traban relación la mayoría de los personajes: Brite y Marcelo, Silvia Prieto y el italiano, el italiano y Brite y Marcelo, Marcelo, Gabriel y Mario.

El mecanismo de la yuxtaposición, por su parte, entra en la máquina constructiva haciendo que elementos verosímilmente incombinales se presenten adyacentes. La disrupción que en el terreno de las isotopías se produce al vincularlos favorece como principal efecto de sentido el de un humor disparatado y absurdo que se nutre tanto de la puesta entre paréntesis del principio de no contradicción y de la ley del tercero excluido, como de la suspensión o la re-toma de ciertos verosímiles sociales que, en ciertos casos, se someten a una transformación que los subvierte.

En el interior de la primera secuencia diegética el plano fijo cede su presencia a un plano detalle, obtenido gracias a un pronunciado acercamiento de la cámara. Ésta se detiene en la mostración del elemento que inaugura la serie de pasajes, entre los cuales aquí mencionamos el de objetos tales como el saco Giorgio Armani que pasa del italiano a Silvia Prieto, de Silvia Prieto a Gabriel, de Gabriel a Marcelo y de Marcelo a su primer poseedor -pasaje que, dicho sea de paso, incluye el intercambio de dinero-, y la muñequita "Silvia Prieto" que Gabriel le regala a Brite, que Brite le regala a Silvia Prieto y que Silvia Prieto arroja a la calle, de donde la recoge el adolescente rockero, quien finalmente la ubica sobre un mueble en su cuarto. No casualmente el primer elemento que circula entre los personajes es el dinero. Decimos no casualmente porque en el proceso de construcción del film inicial de Rejtman, *Rapado*, también se apelaba al pasaje de elementos, siendo el ejemplo prototípico allí el centrado en un billete falso que iba de mano en mano. En la secuencia inicial de *Silvia Prieto*, como adelantamos, la cámara da a ver la entrega de 1200 dólares que Marcelo, su ex marido, le entrega a la protagonista. Lo que produce asombro, exceptuando el propio hecho de la entrega, pues no lo origina ninguna causa plausible -reintegro de un préstamo, suma a pagar como resultado de la división de bienes, por ejemplo-, es el lugar en que se incluye al dinero: un recipiente tupperware. La relación de contigüidad que se establece entre contenido y continente instala la primera de varias incongruencias del mismo tipo. Silvia Prieto, atenta al continente, guarda el recipiente con parte de la cantidad recibida en la heladera. Cuando viaja a Mar del Plata lleva a su mascota consigo, un canario, y cuando se sienta en un bar de la Rambla deposita la jaula sobre la mesa. Estas afrentas al sentido común se complementan con respuestas, comentarios o soluciones a cuestiones inauditas como el tener que adelgazar un par de kilos por haber traído del *lave-rap* un bolso equivocado y no querer recuperar el propio, renunciar al trabajo en el bar porque resulta imposible seguir haciendo la cuenta de cafés, cortados y cafés con leche que consumen los clientes, el anunciar al taxista que la lleva a Aeroparque que viaja a Europa que Silvia Prieto le formula, el motivo por el cual Gabriel fue a vivir en los EE. UU., el ser rubio y lo que eso representa en este país, que presupone una impensable e irreverente transformación en el verosímil social, el cambio de nombre, que Silvia Prieto consigue obtener cuando frente al policía que retoma la denuncia por una presunta pérdida de todos sus documentos, dice llamarse Luisa Ciccone y no recordar ni el número de su cédula de identidad ni el del de su D:N:I.

El recurso al exceso, que también está presente, recae exclusivamente en el orden del enunciado y remite a acciones de los personajes, con las cuales se contribuye a caracterizarlos en su excentricidad. Así, por ejemplo, la exagerada dosis de desodorante que usa Gabriel y la excesiva, exorbitada, cantidad de pollos que Silvia Prieto, ante una cámara atenta a la operación, troza dos pollos a los que se suman otros dos a la hora de asarlos y llevarlos a la mesa en que cenará con un invitado. Por su parte, la trama argumental se nutre de elementos que se convierten en fuente de

equivocos, malentendidos y enredos varios, que, como el saco Giorgio Armani o la botella de whisky que Gabriel lleva a Silvia Prieto y que ésta transforma en lámpara, actualizan, respecto de personajes que no son ella, la problemática de la identidad al tiempo que quedan involucrados en el juego del azar y en la dinámica de la circulación de objetos.

Asimismo, la violación de ciertos verosímiles sociales abunda en el texto: uno paradigmático es la intención, llevada a cabo sin ningún inconveniente, de ver la filmación de la fiesta de casamiento con Silvia Prieto, su ex pareja, con su nueva pareja, Brite, en la casa de aquella, arguyendo que ni él ni Brite tienen videocasetera. Paralelamente, el film hace gala o bien de un re-trabajo de otros verosímiles -como sucede con la causa que origina el viaje de Gabriel a EE.UU., a la que ya nos referimos-, o bien de un cierto respeto por ellos. En tal sentido, los personajes no vacilan en repetir clichés del tipo “no me siento preparada para empezar una nueva vida” o postular, por ejemplo, la idea de que Marta ya no es una nena y debe aspirar a tener hijos ni bien se case.

En el párrafo anterior aludimos al tratamiento que la película dispensa a los verosímiles sociales, cómo los viola, los re-trabaja, los respeta. En relación con los verosímiles genéricos y estilísticos ese abanico de posibilidades no se da. Las reglas de la comedia de tono disparatada no se someten a revisión o desvío. Su obediencia no implica, empero, una sujeción carente de sesgos novedosos. Éstos se hacen notar en el hecho de que con ellas se piensa una temática, la de la identidad, que suele abordarse en un tono serio y frecuentemente dramático. Por eso, siguiendo un tanto libremente a Metz, podría decirse, y con pleno derecho, que “al escapar un poco (...) de las restricciones de lo *decible* fílmico”¹, amplía, ensancha, sus límites.

¹ Metz, El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia el declive de lo verosímil?, en Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), Volumen 1, página 252.